

Vestuário e Arte Sacra no Brasil: estudo dos estofamentos das esculturas policromadas do acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim em Vitória (ES)

Clothing and Sacred Art in Brazil: study of the polished sculptures of the sacred art collection in the Solar Monjardim Museum in Victory (ES)

Fuviane Galdino Moreira¹

Resumo

Nas esculturas do Museu Solar Monjardim em Vitória (ES), há ornamentos comuns aos da arte sacra brasileira. Uma análise técnica e estilística dessas peças questiona o ornamento e a ornamentação (BONNE, 1996) nos usos e funções das vestes nas imaginárias cristãs na história da arte (TREXLER, 1991). A semelhança dessas esculturas capixabas com algumas peças brasileiras indica sua dupla procedência: de Portugal e do Brasil. Com isso, esperamos contribuir para a divulgação desse acervo em níveis nacional e internacional, gerando impactos positivos para a sua preservação.

Palavras-chave: Estofamento em escultura. Museu Solar Monjardim. Arte Sacra. Vestuário. História da Arte.

Abstract

In the sculptures of the Solar Monjardim Museum in Victory, ES, there are common ornaments of the Brazilian Sacred Art. A technical and stylistic analysis of these parts questions the ornament and the ornamentation (BONNE, 1996) in the uses and functions of the vestments in the Christian imaginary in the History of Art (TREXLER, 1991). The similarity of these “capixaba” sculptures with some Brazilian parts indicates their double origin: from Portugal and Brazil. Thereby, we hope to contribute to the disclosure of this collection at National and international levels, creating positive impacts to its preservation.

Keywords: sculpture upholstery. Solar Monjardim Museum. Sacred Art. Vestments. History of Art.

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)., moreira.fuvi@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Esta comunicação trata dos tipos de ornamentação dos estofamentos encontrados na arte sacra brasileira, especificamente nas esculturas policromadas do acervo de arte sacra do Museu Solar Monjardim, situado na cidade de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo, Brasil. Neste texto, que é o resultado de uma pesquisa empreendida durante o Mestrado em Artes realizado na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), em 2012, tratamos das vestes da imaginária cristã como uma parte da história das artes visuais que tem sido negligenciada pelos historiadores e historiadores da arte. Certamente, Trexler (199: 195, tradução nossa) nos adverte sobre isso, quando afirma que “podemos ler livros inteiros sobre esculturas sem encontrar referências ou fenômenos sobre a prática de se vestir as imagens esculpidas de forma humana”. Aqui, incluímos aquelas pintadas que são discutidas a partir do uso dos estofamentos.

Gerardus Van Der Meer (apud TREXLER, 1991: 195, tradução nossa), “tem sugerido a hipótese de que a escultura teria consistido originalmente de vestimentas sobre troncos de madeira, em vez de terem sido adicionadas às esculturas no início dos tempos modernos para aumentar seu realismo”. Apesar de esse último pensamento ser convincente acerca dessa função existente para a vestimenta da imaginária sacra, o vestuário nesse contexto pode abarcar outros usos e funcionalidades.

Buscando contribuir para o entendimento das funções desempenhadas pelas roupas na imaginária religiosa, acenou-se neste trabalho para os usos das vestes nessas imagens, em suas diferentes formas de representação abordadas aqui a partir das tipologias de policromia e estofamentos. Sobre este termo, Coelho (2005: 238) informa que “[...] é originário da palavra francesa étoffe, que abrange todos os tecidos de lã e algodão, significando pintura que imita os brocados, bordados, etc”. E acerca daquele termo (policromia), a mesma autora (COELHO, 2005) o define em dois lances: carnação e estofamento: a carnação (nomenclatura advinda da própria carne) corresponde à pintura da anatomia aparente da figura; e o estofamento refere-se à “[...] imitação dos tecidos da época”, dispostos em diversas camadas. Para Ávila, Contijo e Machado (1996: 144), o estofamento “seria o processo de policromia usado para fingir a indumentária de imagens de santos e anjos”.

Em consonância com os autores supracitados, Ríos (1998: 55-56, tradução nossa) admite que o estofamento “consiste em imitar os tecidos luxuosos mediante o

emprego da tinta a óleo ou têmpera sobre ouro brunido, esgrafiando sobre ela os motivos ornamentais dos brocados”. Para Simón (2009: 465, tradução nossa) “o estofado é uma técnica de policromia, aplicada habitualmente na escultura em madeira e consiste em dourar toda a superfície a ser decorada”.

De um modo geral, dentre as técnicas de pintura ou policromia, existe uma grande variedade de meios para a imitação de texturas e qualidades. Para esse fim, “artistas têm utilizado sistemas que se baseiam na inclusão de elementos reais, como pedras preciosas” (RAMOS; MARTÍNEZ, 1998: 410, tradução nossa). Dentre outras possibilidades, citamos a aplicação de objetos, tais como estrelas, recortadas em papel previamente dourado, frequentes, conforme Ramos e Martínez (1998) em esculturas e retábulos. Esses elementos foram aplicados com frequência em peças dos séculos XV e XVI, chegando raramente até o XVIII, conforme esses autores.

É possível encontrar várias formas de representação da imitação pictórica do vestuário de uma escultura. De acordo com Trexler (1991: 195, tradução nossa) pelo menos desde o século XVI, alguns críticos incentivam os escultores a fazer obras realistas, que pudessem ser consideradas como “belas” e “respeitáveis”. É assim que as pessoas vestem as esculturas, “incluindo aquelas que são trabalhadas de maneira a fingir ou imitar todos os tipos de vestimentas e drapeados”.

Essa prática de vestir as imagens com tecidos reais ou pintados é algo central para a vida espiritual e cultural de muitas pessoas. No caso da complementação de têxteis, durante muitos anos a produção desses tecidos para as esculturas sacras eram quase sempre feita por mulheres no Ocidente (TREXLER, 1991).

Em relação aos modos de vestir os santos na imaginária religiosa do Brasil, particularmente do Estado do Espírito Santo, é importante entendemos o seu contexto diante das possibilidades socioeconômicas vigentes neste país. Sabe-se, porquanto, que o século XVIII teve Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão como principais centros produtores da imaginária religiosa brasileira. Essa realidade alavancou a formação de “escolas” regionais, com características técnicas e estilísticas específicas, conformando o estilo barroco e rococó no Brasil. Esse século coincide com o auge do ouro em Minas Gerais, o que na medida do possível acentuava os variados elementos disponíveis no processo construtivo das esculturas, aumentando a diversidade de técnicas empregadas na imaginária brasileira. Essa ambiência modificou-se posteriormente, com a ascendente industrialização do século XIX, quando a imaginária em gesso se sobressaiu na fatura dessas peças religiosas (ETZEL, 1979).

Quanto ao Espírito Santo, há ainda uma carência de informações acerca de sua

imaginária, o que reforça a validade deste estudo, tendo em vista a oportunidade que temos de apresentar os elementos formais, técnicos e estilísticos que caracterizam o acervo de arte sacra do Museu Solar Monjardim, localizado em Vitória (ES). Além disso, conhecer as tipologias de ornamentações das vestes dessas esculturas nos permite sugerir hipóteses para a sua procedência, autoria e datação, assim como concede aberturas para a realização de comparações com outros povos, também do exterior: Portugal (e até Espanha), por exemplo.

Ao redigirmos este trabalho, consideramos a vestimenta como um tipo de ornamento. De acordo com Bonne (1996: 37, tradução nossa) “frequentemente se observa o ornamento como um gênero artístico menor, bom unicamente para decorar os quadros ou a cobertura da superfície de imagens de objetos ou edifícios”. De todo modo, o belo, em sua forma ornamental, registra-se como belo na história que o singulariza, perpetuando-se pela própria história como processo de ornamentar, pois “ornamentação e representação constituem um dos pares de conceitos recebidos de uma forma distinta da história e da teoria da arte” (BONNE, 1996: 39, tradução nossa).

Dentre essas relações, vimos a relevância da apresentação que Bonne (1996: 43, tradução nossa) nos traz acerca dos termos *orno* e *ornare*: “O latim medieval dispõe de um conjunto de palavras da família *orno* e *ornare*, cujo campo semântico abrange parcialmente o que entendemos por ornar e ornamento num sentido estético”. A palavra *Ornamentum* manteve na Idade Média o seu sentido clássico, ou seja, de equipamento útil ao bom funcionamento de uma coisa (a mobilidade para uma casa, as armas para um soldado). Ressaltamos, contudo, o emprego desse termo também para designar as realidades imateriais ou espirituais (as virtudes do homem ou mesmo a sua alma).

A própria imagem medieval em sua materialidade de coisa e história tem o ornamento como um necessário suplemento destinado a sustentar com a força estética e a reivindicação do sagrado a idealização de uma autoridade (BONNE, 1996).

Ornamentum e *imago* implicam uma “participação” certamente reduzida, mas real, visto que seus símbolos “não são simples metáforas verbais” (BONNE, 1996: 47, tradução nossa). Eles medeiam uma elevação para Deus, lançando em jogo a imaginação sustentada pela memória e pelo intelecto.

Na concepção da palavra *Ornatus*, vemos que é igualmente considerada como na tradução latina do grego *Cosmos*, indicando a ordem estabelecida por Deus nos

elementos do universo. Em seguida, conforme Bonne (1996: 45, tradução nossa) atribui-se a *Ornatus* uma ideia de beleza. Essa palavra também “foi utilizada para designar objetos e vestimentas litúrgicas que permitem a celebração do culto (nesse sentido, encontra-se também *ministerium*) e, por extensão, todos os equipamentos de uma igreja (relicários, cortinas, pinturas, esculturas...)”, o que implica uma nova conotação estética. Esses objetos têm uma particular importância simbólica, e mais frequentemente uma forte significação ritual ou emblemática que comporta um marcado aspecto ornamental.

De acordo com Bonne (1996: 45, tradução nossa) “Os *ornamenta* são, de início, coisas; e sua beleza é conhecida como uma qualidade objetiva”. É a essa característica “coisal” (e não somente à sua visibilidade) que sem tem tirado uma parte da eficácia do ornamento. O “suplemento” de beleza que o ornamento confere a um objeto é uma homenagem supostamente correspondente a um aumento de seu valor. “A beleza exterior, o enfeite, o lustre (em latim *decor*) deve concordar, de um ponto de vista estético e axiológico, com a eminência do objeto ou da pessoa que é honrada” (BONNE, 1996: 45, tradução nossa). A honra assim atribuída para decoração (*decor*) é chamada *decus*, que pode ser traduzida como beleza honorífica. Por isso, o ofício divino e o templo de Deus devem ser ornamentados de uma forma digna de sua glória, consoante à condição dos celebrantes.

O ato de ornar não é uma operação simplesmente exterior ao objeto com o qual se destina; antes, corresponde a uma ação recíproca entre as marcas e o suporte ao qual se subordina, mas no qual, ao mesmo tempo, é investido. No nosso caso, em que pontuamos a relação entre escultura e vestimentas, frisamos o que aborda Bonne (1996: 66, tradução nossa): “Ornar no que se refere à escultura é tomar posse de uma matéria em sua superfície, na sua espessura, em seus limites e segundo modalidades variadas”, tal como veremos ao longo deste artigo.

1. VESTES: POLICROMIA, ESCULTURA E ESTOFAMENTO

Conforme Ríos (1998: 9, tradução nossa), não é fácil se aprofundar sobre as verdadeiras origens da escultura policromada ao longo da história. Sabe-se que “as grandes culturas que deram origem a nossa civilização utilizaram a cor na escultura”. Seu alicerce poderia relacionar-se a aspectos mágicos ou simplesmente ao benefício de uma aparência real, tal como pode aparecer aos nossos olhos. “Formado por dois elementos substanciais um ao outro, forma e cor”. Essa verossimilhança se configura pelo

fato de “a cor na escultura, desde suas origens, não [perseguir] outro fim que não fosse o da aparência ou reflexo real da própria natureza”. Nos primeiros tempos da história, o homem tratou de se aproximar da realidade de seu ambiente, procurou tirar proveito das cavidades e das sinuosidades das rochas para conferir impressão de volume a suas pinturas, a fim de representar a vida tal como ela se mostra aos nossos olhos, e em toda a sua plenitude.

É nesse ensejo, que abordamos sobre a existência de roupas para a(o)s sant(a)s, que conforme Delfosse (2004), é uma prática que tem suas raízes na longa tradição pagã. Na Grécia antiga, nas festas atenienses das Grandes Panathenaic (festividades religiosas e sociais), ofereciam-se à escultura em madeira de Atenas, exposta no templo de Erecteion, uma vestimenta chamada de *Peplos*. Já no Ocidente cristão, acredita-se que esse uso religioso remonta ao século XII.

Em relação ao estofamento, de acordo com Ríos (1998: 55, tradução nossa), “[...] sua origem se encontra em Flandres, no entanto, outros autores apontam mais para os quadros italianos do século XIV, onde se praticava esse tipo de decoração”. É interessante pensar na maneira como a policromia se manifestou nesse século. Sabe-se que empregaram a gravação e a pintura a pincel. “De todas as formas, como herança do gótico, ainda predominam as grandes superfícies ou campos somente cobertos pelo ouro” (RÍOS, 1998: 56, tradução nossa).

Na Região de Castilla (Espanha), “foi muito difundida a disposição em faixas horizontais, de distintas cores e motivos, reservando os mais finos e belos estofados para as sanefas de capas e vestidos, imitando bordados” (RÍOS, 1998: 56, tradução nossa). O que também se destacou ali foi a pintura a pincel. Além disso, proliferou-se, em certos momentos, a realização de adornos em tênue relevo. Assim, após a finalização da policromia dos vestidos da figura, com ou sem estofado, reserva-se outro tempo para as carnações. Esse tipo de pintura completava (e ainda o faz) a aparência da representação, ressaltando os volumes que definem a imagem.

No Brasil, diversas técnicas foram utilizadas na feitura do estofamento, sendo as mais encontradas o esgrafiado, as punções, os relevos e a aplicação de materiais diversos, como pedras e rendas douradas. Acerca disso, ressaltamos que essas técnicas trazidas de Portugal só foram viabilizadas neste país após a descoberta de ouro e diamante no Centro e no Oeste brasileiro. A riqueza que sobreveio das jazidas caminhou ao lado da fé católica, culminando com a produção de imagens sacras. Muitas dessas esculturas foram feitas pelas ordens religiosas, mas, em determinados momentos, diante da desconexão de procura e oferta em relação a essas imagens, artistas laicos surgiram para suprir o mercado em ascensão.

Com base nesses estudos sobre os estofamentos, pontuamos que outras técnicas, que vão além das encontradas no Brasil também se configuram dentro dessa conjuntura ornamental. Referimo-nos ao “brocado aplicado” (RAMOS; MARTÍNEZ, 1998: 410, tradução nossa):

[...] Uma técnica de decoração que para reproduzir o aspecto de luxuosos brocados de tecidos e vestidos se realizava fundamentalmente sobre as esculturas de madeira e quadros, porém também em esculturas em pedra policromada e, mais excepcionalmente, em alguns artesanatos e pinturas murais. Consistia na realização do motivo fora do objeto, colocando-se posteriormente sobre esse, aplicando-o como um elemento isolado ou justapondo-o repetidamente para formar uma decoração mais ampla.

Ainda que a execução desse tipo técnica fosse complicada, obtinham-se resultados muito semelhantes ao dos bordados. Apesar de o brocado aplicado ter sua origem em Flandres, também podemos encontrá-lo em outras localidades, tais como na Alemanha, na Áustria, na Suíça, na Itália, na França, em Portugal e na Espanha. “O primeiro exemplo conhecido parece ser um quadro do mestre de Flémalle, hoje em Frankfurt, datado de 1435” (RAMOS; MARTÍNEZ, 1998: 411, tradução nossa). Na Espanha, seu desenvolvimento abarca desde meados do século XV a meados do XVI. A seguir, ilustrações de alguns exemplos desse tipo de técnica.



Figura 1 – Detalhe do “brocado aplicado”, motivos soltos. Imagem de Nossa Senhora, do retábulo da Paixão, séc. XIV. Capela de Nossa Senhora de Bercijana, em Délica, Yécora, Álava, País Basco Espanha. Fonte: RAMOS e MARTÍNEZ (1998: 414, tradução nossa).



Figura 2 – Detalhe do “brocado aplicado”. Imagem da Virgem do Perpétuo Socorro, final do séc. XIV ou princípio do XV. Igreja de Mártioda, Vitoria, Álava, País Basco, Espanha. Fonte: RAMOS e MARTÍNEZ (1998: 413, tradução nossa).



Figura 3 – Detalhe do “brocado aplicado”, motivos soltos. Túnica do Menino Jesus de Nossa Senhora, princípio do séc. XVI. Capela de Nossa Senhora da Encina, em Catadiano, Arceniega, Álava, País Basco, Espanha. Fonte: RAMOS e MARTÍNEZ (1998: 419, tradução nossa).

Também outros autores expõem esse tipo de estofamento. López (2000: 68, tradução nossa) alega que o “brocado aplicado” é uma técnica de decoração da policromia originária dos Países Baixos. Sua denominação:

[...] deriva da decoração de têxtil, cujas características imitam tecidos de brocados de seda com ou sem aplicação de bordados com fios de ouro ou de prata, ou seja, refere-se às imitações de tecidos bordados com fios de ouro e à técnica de reproduzir o relevo desenhado mecanicamente, colando o motivo reproduzido sobre o objeto.

O “brocado aplicado” imita a aparência dos suntuosos tecidos e roupas feitas em veludo de seda, recorrentes no mundo da moda do século XV. Trata-se de “[...] tecidos, a princípio reservados para a mais alta hierarquia da Igreja católica e do Estado, embora se tenham tornado populares para alguma classe social nesse século” (LÓPEZ, 2000: 68, tradução nossa). Esses tecidos eram empregados tanto nas peças de vestuário, por exemplo, vestidos, túnicas e mantos, como nos acessórios: cintos, bolsas etc. Sua produção começou a ser realizada nos ateliês têxteis italianos da segunda metade do século XIV, destacando-se os de Lucca, Gênova, Veneza, Milão e Ferrara, sendo imitados depois pelas oficinas florentinas. Dessas cidades, expandiram-se para outras Regiões da Europa. Na sequência, observa-se outra ilustração do brocado aplicado.



Figura 4 – Brocado aplicado justaposto ou contínuo. Detalhe do vestido de Deus Pai. Parte superior do retábulo de Santos Juanes. Capela Real de Granada, Catedral da Encarnação de Granada, em Granada, Espanha. Fonte: López (2000: 73, tradução nossa).

Não podemos nos esquecer da relevância desses estudos, cruzando temas como o vestuário e a arte sacra, para a compreensão do comportamento humano, assim como subsidiando os trabalhos exercidos na área de conservação e restauração. Isso entra em conformidade com a assertiva de Coelho (2005) quando nos diz que o conhecimento anterior dos predicados técnicos e estilísticos das esculturas nos permite estabelecer critérios de conservação e restauração.

Por isso, a seguir estão descritas algumas informações sobre as características tipológicas de estofamentos, mais comuns na imaginária brasileira e citadas pelos estudiosos da arte sacra e da área de conservação.

Dentre as técnicas mais encontradas no vestuário das esculturas católico-cristãs, presentes no acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, destacamos a pintura a pincel, o esgrafito, as punções e a pastiglia. Também citamos as incisões ou ranhuras, apesar dessa tipologia não ser muito frequente na imaginária brasileira.

A pintura a pincel, como o próprio nome diz, é feita com pincéis de espessuras variadas, de acordo com a forma de intervenções realizadas na figura. Se mais finas, as espessuras podem destacar motivos fitomorfos em desenhos de flores, ramos e folhas. Mas há também espessuras variadas para a representação completa desses elementos.

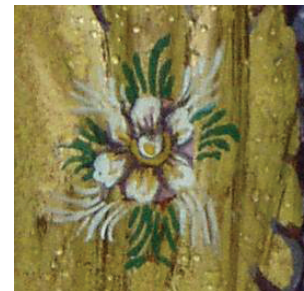
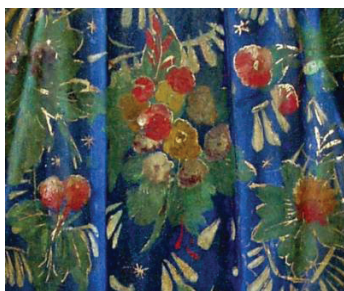


Figura 5– Pintura a pincel com representação completa do ornamento – Detalhe do verso do manto de uma Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, em Vitória, no Espírito Santo, Brasil.Fonte: Moreira (2009, p. 37).

Figura 6 – Pintura a pincel contornando o douramento – Detalhe da Túnica de uma Nossa Senhora da Conceição, sem datação. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, em Vitória, no Espírito Santo, Brasil.Fonte: Moreira (2009, p. 37).

Figura 7– Pintura a pincel sobre o douramento – Detalhe da túnica de uma Nossa Senhora das Dores, século XIX. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, em Vitória, no Espírito Santo, Brasil. Fonte: Moreira (2009, p. 37).

Dando continuidade a essa exposição no que concerne ao esgrafito, Orts (2000: 105, tradução nossa) narra que ao recorrermos a qualquer dicionário ou enciclopédia para buscar o significado dessa palavra, podemos encontrá-la com a seguinte definição: “Técnica decorativa, de provável origem italiana, utilizada para o exterior dos edifícios”. De outro modo, o esgrafiado também pode ser definido como uma superposição de camadas de *revoque*, com diversas cores. Em determinadas regiões, de acordo com um desenho prévio, são removidas algumas das ditas camadas, deixando exposta a parte inferior e promovendo uma decoração da policromia. Na Espanha, essa prática existe desde a época medieval (em Segóvia) e teve uma difusão progressiva até o século XVIII, principalmente na Catalunha (ORTS, 2000). Por fim, consideramos como processo desse tipo de estofamento a remoção de partes de uma camada pictórica com um instrumento pontiagudo, antes de sua secagem completa, deixando visível a superfície metálica – douramento e/ou prateamento subjacentes. O esgrafito cria um ligeiro relevo e um contraste que se apresenta na forma de desenhos inspirados nas estamparias e tecidos, muito frequentes no século XVIII. No Brasil, segundo Coelho (2005), os motivos utilizados são fitomorfos, geométricos ou mistos, diversificando suas formas e dimensões de acordo com a região, a época e o artista. A seguir, exemplificamos a técnica:



Figura 8 – Esgrafito – Detalhe do manto de uma Nossa Senhora da Conceição, sem datação. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, em Vitória, no Espírito Santo, Brasil. Fonte: Moreira (2009: 38)

Em relação às punções, apresentam-se, normalmente, com a aparência de rendas e brocados nas bordas e em outras partes da decoração da vestimenta, efeito de percepção intensificado pela luz que incide sobre os relevos. São ornamentações cujos instrumentos de feitura são de metal, com pontas de tamanhos e formatos variados, utilizados sobre folhas metálicas para a elaboração de círculos, esferas, flores de pétalas redondas, triângulos etc. Golpeadas, às folhas de ouro e/ou prata formam depressões e texturas que se distinguem das áreas de dourado liso e brilhante. Ademais, podemos encontrar as punções no contorno de folhas e pétalas de flores, e mesmo criando ziguezagues em barras de túnicas e manto. Também é possível vê-la concentrada em áreas específicas, em diferentes tamanhos e formatos, tal como mostra a figura 09.



Figura 09 – Punção – Detalhe da túnica de um São Francisco de Assis, sem datação. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, em Vitória, no Espírito Santo, Brasil. Fonte: Moreira (2009: 39).

No caso da pastiglia, essa técnica se define pela existência de relevos resultantes da sobreposição de camadas de preparação em elementos decorativos (geométricos ou fitomorfos). Coelho (2005) explica que a pastiglia no Brasil foi encontrada até agora, exclusivamente em Minas Gerais, em peças daí procedentes ou de Portugal. Essa autora ainda afirma que, apesar desses relevos serem chamados no Brasil de pastilhos, a nomenclatura pastilha ou *pastiglia* (termo em italiano) seria o mais correto a se utilizar, pois esse existe no dicionário, enquanto pastilhos não. Um dos significados desse tipo de ornamento é “bordado em ponto cheio”, que lembra pastilha. É sempre utilizada nas bordas da vestimenta, onde a alternância de claro e escuro em seus relevos cria a ilusão de que são rendas ou brocados, como mostra a figura 10.



Figura 10 – Incisões ou ranhuras - Detalhe da Imagem de uma Santana Mestra de Valentim Correa Paes, final do século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis – São João del-Rei, Minas Gerais, Brasil. Fonte: Coelho (2005: 273).

Também citamos as Incisões ou Ranhuras, outro tipo de ornamentação aplicada em folhas metálicas e que é chamado, por Perrault (1992), de *reparures*. Essas incisões são elaboradas sobre a camada de preparação antes da aplicação da folha, em linhas paralelas ou que se cruzam, em círculos formando desenhos, como folhas e flores. Às vezes, escava-se um pouco sob a folha para realçar alguma pétala, concha ou flor, e assim termos um baixo-relevo. No Brasil, essa técnica, de acordo com Coelho (2005), apesar de rara, era conhecida em Minas Gerais, por exemplo, na região do Campo das Vertentes, percebidas nas esculturas de Valentim Correa Paes, com policromias feitas pelo pintor José Joaquim da Natividade. A figura 11 exemplifica essa técnica.



Figura 11 – Pastiglia – Detalhe do manto de uma Nossa Senhora do Rosário, sem datação. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, em Vitória, no Espírito Santo, Brasil. Fonte: Moreira (2009: 40).

De um modo geral, a aplicação das folhas metálicas tem uma sequência: sobre a madeira, põe-se a encolagem (camada de cola protéica produzida a partir de cartilagem, ossos ou peles de animais desprovidos de pigmento e carga). De acordo com Teixeira (2003), esse material protege e impermeabiliza o suporte (madeira), evitando-se que as camadas posteriores sejam absorvidas, ou seja, é um tipo de isolante entre o suporte e a base de preparação (camada de gesso grosso – carga mais cola protéica), também usada como isolante, além de corrigir as imperfeições do suporte. Quando a base está seca, aplica-se uma camada de bolo armênio² que proporciona maior aderência das folhas. Nesta estratigrafia, verificamos as camadas que precedem a aplicação da policromia e das técnicas de ornamentação.

Camada de acabamento	Veladuras ou vernizes para proteger ou promover efeito cromático			
Camada Pictórica				
Folhas Metálicas	Ouro Douração		Prata Prata velha Prata nova	
Bolo Armênio	Amarelo	Vermelho terra	Preto	Azul e Verde
Base de Preparação	Translúcida (Gesso fino)			
	Opaca (Gesso grosso)			
Encolagem				
Suporte				

Esquema 1 - Modelo de estratigrafia.

² Bolo armênio s. m. variedade de argila hoje empregada como corante pelos pintores e como mordente pelos douradores e encadernadores.

2. ANÁLISE DAS ESCULTURAS DO ACERVO DE ARTE SACRA DO MUSEU SOLAR MONJARDIM

As informações sobre o acervo de arte sacra do Museu Solar Monjardim em Vitória foram coletadas segundo o relatório de pesquisa de Colnago Filho (1995), o Livro de Tombo do “Museu de Arte Sacra” e um arrolamento anterior das obras, localizados no Núcleo de Conservação e Restauração da Ufes. Num primeiro levantamento com base na documentação citada, identificamos a existência de 217 peças, das quais 3 tinham o seu paradeiro desconhecido. Contudo, na pesquisa posterior, identificamos 240 peças, sendo que 5 delas não foram encontradas.

Para a seleção das imagens analisadas, foram estabelecidos critérios que levaram em conta: o estado de conservação das esculturas, a presença de vestimentas e a existência de douramento na veste. Desse modo, a condição de conservação da camada pictórica, as propriedades do ornamento e as tipologias de estofamento presentes nos vestuários contribuíram para a análise das imagens escolhidas. Tais critérios levou-nos a selecionar um total de 40 peças, conforme a tabela a seguir:

ICONOGRAFIA	Nº DE REGISTRO DO IPHAN	DATAÇÃO E AUTORIA	PROCEDÊNCIA	ORIGEM
Nossa Senhora com Menino Jesus	983 I 220 311	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora com Menino Jesus	982 I 177 177	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora	982 I 12 12	Sem datação. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora	983 I 187 187	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora	982 I 59 59	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora do Rosário	983 I 206 206	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora do Rosário	987 XV 08	Provavelmente do Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Suponha-se que seja de Minas Gerais ou de Portugal	Desconhecida
Nossa Senhora da Penha	982 I 3 3	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida

Santa Margarida de Cortona	983 I 44 44	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Santana Mestra	982 I 10 10	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Convento de São Francisco, localizado em Vitória (ES).	Desconhecida
Santana Mestra	982 I 210 210	Sem datação. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Santana Mestra	982 I 87 87	Sem datação. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Santa Maria Madalena	983/223/316	Sem datação. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora Mãe dos Homens	983 I 226 319	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Europa?
São Francisco de Assis	982 I 40 4	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
São Francisco de Assis	982 I 105 105	Sem datação. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora da Conceição	982 I 79 79	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora da Conceição	982 I 77 77	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora da Conceição	982 I 39 39	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora da Conceição	982 I 62 62	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora da Conceição	982 I 56 56	Sem datação. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora da Conceição	982 I 67 67	Séc. XVII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora da Conceição	983 I 204 204	Provavelmente do início do século XIX. De acordo com documentos do IPHAN, é de autoria do santeiro Domingos de Abreu e Silva (Domingos Santista).	Fazenda Monte Líbano	Suponha-se que tenha sido feita na fazenda Monte Líbano, em Cachoeiro de Itapemirim (ES).
São Cosme ou Damião	982 I 131 131	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida

São Cosme ou Da- mião	982 I 132 132	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora do Bom Parto	983 I 185 185	Provavelmente do séc. XVIII ou XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Nossa Senhora das Dores	982 I 124 124	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Santa Rosa	983 I 186 186	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Santa Rosa	982 I 117 117	Sem datação. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
São João Batista	982 I 119 119	Séc. XIX. Autoria desconhecida	Desconhecida	Desconhecida
São João Batista	982 I 109 109	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
São João Batista	982 I 128 128	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
São João Batista	982 I 130 130	Séc. XIX Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Santa Clara	982 I 123 123	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Santa Luzia	179	Sem datação. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
São José	982 I 6 6	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
São José	982 I 9 9	Sem datação. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
São José	983 I 203 203	Séc. XVIII. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Papa	983 I 191 191	Séc. XIX. Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida
Santo Agostinho	982 I 120 120	Séc. XX Autoria desconhecida.	Desconhecida	Desconhecida

Nessa análise, a fim de obtermos maior exatidão em relação aos estofamentos, foram elaborados desenhos desses ornamentos a partir de uma observação feita a olho nu e com o auxílio de lupa. As próprias peças foram utilizadas como moldes, com o auxílio de um melinex (plástico transparente e maleável comumente utilizado na restauração), evitando-se dessa forma a danificação da estrutura da peça. Esse processo se vê nestas fotografias:



Figura 12– Exemplo da elaboração dos desenhos – imagem de São Franciscode Assis, séc. XIX, do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, realizado na reserva técnica do Núcleo de Conservação e Restauração da Ufes, em Vitória, Espírito Santo. Fonte: Arquivo Pessoal.

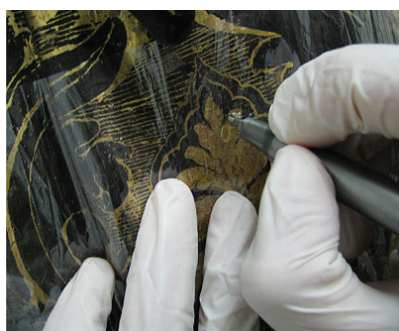


Figura 13 – Detalhe da elaboração dos desenhos da imagem de São Francisco de Assis, séc. XIX, do acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, realizado na reserva técnica do Núcleo de Conservação e Restauração da Ufes, em Vitória, Espírito Santo. Fonte: Arquivo Pessoal.

A seguir, a descrição feita de São Francisco de Assis, única escultura do acervo de arte sacra do Museu Solar Monjardim que foi fotografada no processo de elaboração dos desenhos dos estofamentos, como mostramos acima. Além disso, o que também justifica a escolha dessa peça para essa exposição, é o fato dela possuir grande dimensão e ser uma das imagens do acervo que se encontrava em melhor estado de conservação.



Figura 14 – São Francisco de Assis – Frente. Madeira. Sem datação.



Figura 15 – São Francisco de Assis –Verso. Madeira. Sem datação. Fonte: Moreira (2009: 65-66).



Figura 16 – Detalhe da túnica de São Francisco de Assis – Verso. Madeira. Sem datação.

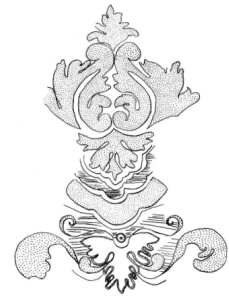


Figura 17 – Desenho do detalhe da túnica de São Francisco de Assis – Verso. Fonte: Moreira (2009: 66).

As técnicas de ornamentação identificadas no vestuário desta escultura correspondem ao esgrafito (linhas retas, paralelas e horizontais entre os motivos fitomorfos); e às punções (círculos sobre os motivos fitomorfos dourados, presentes no hábito franciscano marrom).

A partir da avaliação das descrições realizadas, verificamos, em relação à natureza e concentração de ouro, que 2% das vestes das esculturas possuem douramento feito com pintura a pincel; 33%, douramento integral, em toda a vestimenta; e 65%, douramento em reserva, tal como ilustra este gráfico a seguir:

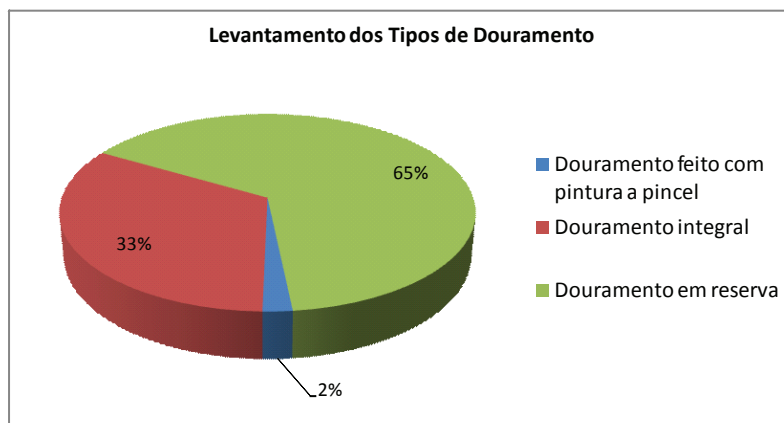


Gráfico 1 – Levantamento dos tipos de douramento.

Após essa etapa, passamos a identificar a quantidade de cada tipo de ornamentação presente nas peças. Daí, averiguou-se que não foram encontradas imagens com a técnica das incisões ou ranhuras (*reparure*) e que dos tipos de estofamentos avaliados, 1% das imagens apresenta pedras; 1% rendas; 1% pastiglia; 17% esgrafito; 35% punções; e 45%, pintura a pincel, conforme mostra o gráfico 2:

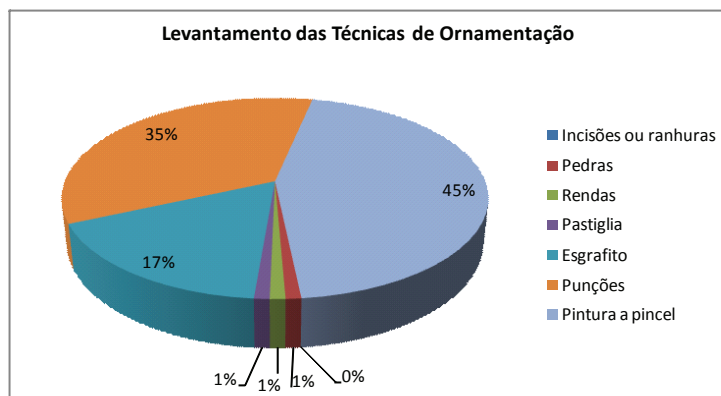


Gráfico 2 – Levantamento das técnicas de ornamentação.

Como ilustra esse gráfico, a técnica predominante na ornamentação das imagens em estudo é a pintura a pincel. Sabemos, em vista das características dessa técnica, que ela pode ser a única representada na escultura, pode imitar o douramento, como também pode acompanhá-lo ou até mesmo encimá-lo. Considerando-se suas possibilidades e sabendo-se que nem todos tinham acesso ao ouro, resulta daí sua predominância dentre as demais. Outra observação feita foi o percentual de punções em douramento em reserva. Constatamos que 81,48% das esculturas que possuem douramento em reserva em suas roupas também têm punções.

CONCLUSÃO

A despeito das peculiaridades dessas esculturas, esta pesquisa nos possibilitou identificar três grupos principais de características técnicas e estilísticas de estofamentos. Um deles corresponde às esculturas que possuem douramento integral na vestimenta. Noutro grupo, identificamos a presença de douramento em reserva com formatos diversificados, no qual a pintura a pincel, em algumas áreas, deixa o ouro subjacente. De todo modo, enfatizamos neste trabalho as esculturas que possuem em suas vestimentas características ornamentais bem semelhantes, dentro do que é chamado de douramento em reserva. Esse tipo de ornamentação se configura em algumas regiões do Brasil, diante da decadência do ouro em Minas Gerais. Contudo, sabe-se que esse tipo de estofamento aparece com mais frequência na Escola regional da imaginária baiana. Por isso, sugerimos que esse grupo de esculturas (com douramento

em reserva) seja proveniente da Bahia. A seguir, ilustramos esse procedimento com o detalhe de uma imagem de escultura do acervo de arte sacra do Espírito Santo, e com o detalhe de uma imagem do acervo de arte sacra da Bahia.



Figura 18 – Vista do detalhe do manto de uma Nossa Senhora das Dores, séc. XIX. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, em Vitória, no Espírito Santo, Brasil. Fonte: Moreira (2012: 146)



Figura 19 – Vista do detalhe do manto de uma Nossa Senhora da Piedade, do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador (BA), Brasil.. Fonte: Moreira (2012).

O que também sugerimos em nossa pesquisa é que uma escultura de Nossa Senhora do Rosário (Figuras 20 e 21) seja proveniente de Minas Gerais ou de Portugal, tendo em vista a presença de pastilha na sua vestimenta que, segundo Coelho (2005) designa relevos encontrados quase que exclusivamente em Minas Gerais, em peças daí procedentes, ou proveniente de Portugal.



Figura 20 – Nossa Senhora do Rosário, séc. XVIII. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, em Vitória, no Espírito Santo, Brasil. Fonte: Moreira (2009: 62).



Figura 21 – Vista do detalhe do manto de Nossa Senhora do Rosário, séc. XVIII. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, em Vitória, no Espírito Santo, Brasil. Fonte: Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, Vitória (ES).

Cabe lembrar que essa pesquisa considera a possibilidade de identificação de procedência externa para as imagens de escultura do acervo de arte sacra do Espírito Santo. E essa busca por informações mais precisas acerca dessa imaginária se deve, especialmente, pela ainda deficiente gama de estudos sobre a arte sacra nesse Estado. Verificamos também a importância do vestuário das esculturas sacras, que na condição de ornamentação, conforme a acepção de Bonne (1996), não pode ser pensada de uma forma marginalizada, pois ela se articula de uma maneira recíproca com o objeto de sua representação. Por fim, concordamos com esse autor ao reconhecer a veracidade da função estética da ornamentação, quando nos possibilita pensar no seu caráter de “beleza” e à sua relação com as características técnicas ou plásticas das vestes dos santa(o)s.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso; CONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BONNE, Jean-Claude. Les ornements de l’histoire (à propos de l’ivoire carolingien de saint Remi). In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, ano 51, n. 1, p. 37-70, jan/fev. 1996. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1996_num_51_1_410833>. Acesso em: 10 abr. 2017.

COLNAGO FILHO, Attilio. *Mapeamento, catalogação e análise do estado de conservação do acervo do Museu de Arte Sacra do Espírito Santo*. 1995. 42 f. Relatório de pesquisa. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1995.

COELHO, Beatriz. Materiais, Técnicas e Conservação. In: _____. *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: USP, 2005. p. 233-280.

DELFOSSÉ, Annick. Vêtir la Vierge: une grammaire identitaire. In: Quand l’habit faisait Le moine. Une histoire du vêtement civil et religieux em Luxembourg et au-delà. Bastogne, 2004. Musée en Piconrue. *Catálogo de exposição*. 2004. p.199-208.

ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

LÓPEZ, Maria José González. Brocado aplicado: fuentes escritas, materiales y técnicas de ejecución. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla, n. 31, p. 67-77, 2000. Disponível em: < <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/50981/Brocado%20aplicado%20fuentes%20escritas%2c%20>

materiales....pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 abr. 2017.

MOREIRA, Fuviane Galdino. *Análise Tipológica dos Estofamentos das Esculturas Policromadas do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim*. 2009. 149 f. Monografia (Bacharelado em Artes Plásticas) – Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

_____. *Vista do detalhe do manto de Nossa Senhora da Piedade do Acervo de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, BA, 2012. 2012. 1 fotografia, color, 10x10cm.

_____. *Estudos Sobre a Talha: panejamento e cabelos da Imaginária do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo*. 2012. 202 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

ORTS, Alberto Ferrer. Sobre la Decoración Esgrafiada en el Barroco Español. *Ars Longa*, Valência, n. 9-10, p. 105-109, 2000.

RAMOS, Rosaura García; MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de Arcaute. El “brocado aplicado”, una técnica de policromía centroeuropea en Alava. *Ondare*. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales. Donostia/San Sebastián, n. 17, p. 409-421, 1998. Disponível em: < <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/17/17409421.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

RÍOS, José Antonio Marcos. *La Escultura Policromada y su Técnica en Castilla*. Siglos XVI – XVII. 1998. 111 f. Tese. Doutorado – Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1998. Disponível em: < <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1013701.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SIMÓN, Luis Rodrigo Rodríguez. Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, n. 40, p. 457-479, 2009. Disponível em: < <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/viewFile/278/269>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

TEIXEIRA, Raquel. *São Miguel Arcanjo Arcanjo: complexidade da técnica construtiva de uma policromia*. 2003. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

TREXLER, Richard C. *Habiller et deshabiller les images*. esquisse d’une analyse. In: Durand, Françoise; SPRESER, Michael; WIRTH, Jean (Dir.). *L’image et la production du sacré*. Paris: Klincksieck, 1991. p. 195-231.

Fuviane Galdino Moreira é Doutoranda em Artes Visuais, na área de História e Teoria da Arte, linha de pesquisa Imagem e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).